



GUNTER E. GRIMM

„Die Macht des Gesanges“.  
Loreleys Verführungskünste in Opern des 19. Jahrhunderts

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation in: Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann. Hrsg. von Henriette Herwig, Volker Kalisch, Bernd Kortländer, Joseph A. Kruse und Bernd Witte. Stuttgart, Weimar 2007, S. 37-54.

Vorlage: Datei des Autors.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/musik/grimm\\_loreley.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/musik/grimm_loreley.pdf)>

**Autor**

Prof. Dr. Gunter E. Grimm

Universität Duisburg-Essen / Fachbereich Geisteswissenschaften, Germanistik  
Universitätsstraße 12  
45117 Essen

Emailadresse: [gunter.grimm@uni-due.de](mailto:gunter.grimm@uni-due.de)

Homepage: <<http://www.uni-duisburg-essen.de/germanistik/mitarbeiterdaten.php?pid=799>>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Gunter E. Grimm: „Die Macht des Gesangs“. Loreleys Verführungskünste in Opern des 19. Jahrhunderts (25.05.2009). In: Goethezeitportal. URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/musik/grimm\\_loreley.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/musik/grimm_loreley.pdf)>

Gunter E. Grimm (Duisburg-Essen)

**„Die Macht des Gesanges“.****Loreleys Verführungskünste in Opern des 19. Jahrhunderts**

Das im ‚Biedermeier‘ verbreitete Frauenbild bevorzugte introvertierte, sanfte und tugendhafte Frauen, häusliche, in der Familienpflege aufgehende Geschöpfe, die neben einer zahlreichen Kinderschar auch für den außer Hause arbeitenden Gatten zu sorgen hatte. Die vom Mutter- und Gattinentypus abweichende Frau geriet leicht in den Ruf der Außenseiterin. Suffragetten waren wenig geschätzt, die männliche Phantasie liebte mehr das Exotische oder das Zaubhafte. Nichtbürgerliche Frauen waren Elfentypen, zarte Wesen der Lüfte oder des Wassers, Feen und Nixen. Die Literatur des 19. Jahrhundert wimmelt von solchen Wasserfrauen, Melusinen und Undinen bis zur schönen Lau. Oder sie waren Unholdinnen, Hexen aller Art, wie man sie von Shakespeare her kannte, meist hässlichen Aussehens, geschmückt mit Warzen und Krallenfingern, und ausgestattet mit fataler Zauberkraft. Ludwig Richter, der durch seine Illustrationen von Ludwig Bechsteins Märchen besondere Popularität erlangte, hat drei solcher Zaubefrauen prototypisch fixiert: die „alte schlimme Hexe“<sup>1</sup>, die Zauberin<sup>2</sup> und die Nixe<sup>3</sup>.

Bereits im 19. Jahrhundert hatte sich die Ansicht etabliert, bei der Loreley-Geschichte handle es sich um eine Volkssage, die von verschiedenen Dichtern in mehr oder weniger einprägsame Verse gebracht worden sei.<sup>4</sup> Dabei weiß man mittlerweile ja, dass der Erfinder dieser Sage oder dieses Mythos der Dichter Clemens Brentano war, dass Dichter wie von Heinrich von Loeben, Karl Geib, Heinrich Heine oder Joseph von Eichendorff diesen Stoff dankbar aufgriffen,<sup>5</sup> wobei die Bilder der Zaubefrauen auf die jeweiligen Gestaltungen bestimmenden Einfluss nahmen. Die Bilderindustrie des 19. Jahrhunderts hat Heines dämonische Verführerin popularisiert und verharmlost – ganz in der Tradition der biedermei-

<sup>1</sup> Ludwig Bechstein: Sämtliche Märchen. Darmstadt 1965, „Die Hexe und die Königskinder“, S. 209.

<sup>2</sup> Ebd., „Goldener“, S. 197.

<sup>3</sup> Ebd., „Der Müller und die Nixe“, S. 190f.

<sup>4</sup> Zur Entwicklung der „Loreley-Sage“ vgl. Katja Czarnowski: Die Loreley. In: Deutsche Erinnerungsorte. Hg. von Etienne François und Hagen Schulze. München 2001, S. 488-502; Rotraud Ehrenzeller-Favre: Loreley. Entstehung und Wandlung einer Sage. Flensburg 1948; Markus Winkler: Mythos Loreley. In: „Ich Narr des Glücks“. Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung. Hg. von Joseph A. Kruse unter Mitwirkung von Ulrike Reuter und Martin Hollender. Stuttgart, Weimar 1997, S. 408-414; Hermann Seeliger: Die Loreleysage in Dichtung und Musik. Leipzig 1898; Helga Arend: Die Loreley – Entwicklung einer literarischen Gestalt zu einem internationalen Mythos. In: Gender und Interkulturalität. [...] Hg. von Liesel Hermes, Andrea Hirschen und Iris Meißner. Tübingen 2003, S. 19-28.

<sup>5</sup> Die Loreley. Gedichte, Prosa, Bilder. Ein Lesebuch von Wolfgang Minaty. Frankfurt a. M. 1988, S. 36ff.

erlichen Märchenillustrationen.<sup>6</sup> Loreley posierte als mehr oder weniger blonde und stämmige Germania-Figur auf ihrem Felsen und schickte die tumben Männer in den Tod. Die Lorelei-Illustration, die Adolf Ehrhardt 1853 für Bechsteins Sagenbuch sowie die Stahlstiche, die Jakob Felsing nach einem Gemälde Carl Ferdinand Sohns 1858 und Goldberg nach einem Gemälde von Wügen 1865 angefertigt haben, orientieren sich an dieser Bildtradition.<sup>7</sup>

Das Motiv, wieso die verführerische Sirene Loreley auf dem Rheinfelsen sitzt, um dort ihr tödlich-betörendes Lied zu singen, blieb bei Heine im Dunkeln. Die kriminalistische Frage zielt auf ein Schicksal, das sich hinter der Beschreibung einer Situation auftut. Brentanos Ballade erzählt die ergreifende Geschichte einer unglücklichen Liebe, aber die Heinesche Loreley scheint mit dieser Gestalt wenig gemeinsam zu haben. Die Dramatiker, die sich des Sujets annahmen, mussten aber auf eine Geschichte zurückgreifen, und da bot sich in der Tat die Brentanosche Fassung an. Brentano hatte sich der Loreley-Figur in zwei Dichtungen angenommen, zum einen in der Ballade „Zu Bacharach am Rheine“, die in den Roman „Godwi“ von 1802 eingelagert ist, und zum andern in den „Rheinmärchen“, die 1846 posthum veröffentlicht wurden. Während die Lore Lay der Ballade sich selbst in den Rhein stürzt und ihr ritterliches Begleitpersonal in den Untergang treibt, figuriert die Loreley der „Rheinmärchen“ als eine ihr Blondhaar kämmende Zauberfrau, obendrein als Hüterin eines verborgenen Schatzes und ist außerdem mit dem Fluch belegt, einen Menschen lieben zu müssen und von ihm hintergangen zu werden. Sie ist jedoch keine Verderben bringende Zauberin. Das Personal der Geschichte wurde in der Prosafassung in Aloys Wilhelm Schreibers „Handbuch für Reisende am Rhein“ von 1815 entscheidend erweitert.<sup>8</sup> Danach war Loreley eine Nixe, die auf dem Rheinfelsen saß und durch ihren Gesang die Männer bezirrte, darunter auch den Sohn des Pfalzgrafen. Beim Versuch, aus dem Nachen ans Land zu springen und sie festzuhalten, versank er in den Fluten. Der Strafak-

<sup>6</sup> Abbildungen von Gemälden und Postkarten der Loreley finden sich in zahlreichen Bildbänden, zuletzt etwa bei Rita Müllejäns-Dickmann: „Und kämmt ihr goldenes Haar“. Anatomie eines Frauenbildes. In: Die Loreley. Ein Fels im Rhein. Ein deutscher Traum. Katalog-Handbuch. Hg. von Mario Kramp und Matthias Schmandt. Mainz 2004, S. 82-91; Bettina Baumgärtel: „Die schönste Jungfrau“. Eine Ästhetik des Verführens. Ebd., S. 92-103; Ulrike Fuß: Die Loreley. Die Geschichte einer legendären Frau. In: Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung. Hg. von Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek. Ludwigshafen 1992, S. 267-293; Ernst-Ullrich Pinkert: Die Loreley, Germania und Die Wacht am Rhein. In: Kruse (Hg.), „Ich Narr des Glücks“, S. 435-441; Peter Ruf: Kitsch und Souvenir. In: Mythos Rhein. Ein Fluß in Kitsch und Kommerz. Hg. von Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek. Ludwigshafen 1992, S. 79-102; Gertrude Cepl-Kaufmann / Antje Johanning: Mythos Rhein. Kulturgeschichte eines Stromes. Darmstadt 2003; Winkler: Mythos Loreley; Minaty: Die Loreley.

<sup>7</sup> Abbildungen bei Minaty: Loreley, S. 115, 117.

<sup>8</sup> Aloys Wilhelm Schreiber: Die Jungfrau auf dem Lurley. Abgedruckt bei Minaty, Die Loreley, S. 34f. Erstdruck in: Aloys Schreiber: Handbuch für Reisende am Rhein von Schaffhausen bis Holland in die schönsten anliegenden Gegenden und an die dortigen Heilquellen. Zweite, durchaus verb. u. sehr vermehrte Aufl. Heidelberg 1818. Eine andere Version bei Niklas Vogt: Rheinische Geschichten und Sagen. Frankfurt a. M. 1817.

tion des Vaters entkam die Zauberin mit Hilfe des angerufenen Rheins, allerdings wurde der Sohn gerettet.

Es wäre sonderbar, wenn Opernkomponisten nicht nach diesem dankbaren Stoff gegriffen hätten. Hatte bereits die Antike in der Gestalt Kirkes eine veritable Zauberin, und lieferte Ariost mit seinem „Rasenden Roland“ auch eine brauchbare Vorlage für Händels Oper „Alcina“, so boomten insbesondere im 18. Jahrhundert Zauberstücke und auch Zauberopern. Hier konnte die geheimnisvoll-magische Macht weiblicher Verführung auf die Bühne gestellt werden und die Männer als letzten Endes genasführtes schwaches Geschlecht entlarvt werden. Gehört nicht etwa auch Mozarts „Zauberflöte“, in der Magie und Zauberei eine große Rolle spielen, noch zu den Ausläufern dieses Typus?

Opernliebhaber wissen, dass eine regelrechte Oper ein Heldenpaar braucht: eine Sopranistin und einen Tenor, die entweder miteinander oder gegeneinander agieren. Wenn es obendrein geeignete Rollen für Baritone, Bässe, Mezzosopranistinnen oder Altistinnen gibt, und außerdem dankbare Ensembleszenen, umso besser. Aus diesem Grund – dies die Grundkonstellation – war die Sagenversion Schreibers am besten für ein Libretto prädestiniert. Man hat insgesamt über 30 Opern-Vertonungen dieses Stoffes gezählt,<sup>9</sup> drei sollen im Folgenden näher beleuchtet werden. Allen drei Versionen liegt das nämliche Libretto von Emanuel Geibel zugrunde.

Emanuel Geibel, in jungen Jahren noch romantisch gestimmt, hatte sich des Sujets angenommen und aus der knappen Prosaskizze ein Drama geformt, das freilich nicht als selbstständiges Sprechstück gedacht war, sondern als Libretto für eine Oper „Loreley“ fungieren sollte, die kein geringerer als der europaweit berühmte Felix Mendelssohn-Bartholdy komponieren wollte.<sup>10</sup> Das 1845/47 in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten entstandene Textbuch wurde noch mehrfach geändert, ehe Mendelssohn 1847 mit der Komposition begann, doch sein Tod am Ende dieses Jahres verhinderte, dass die Oper über Bruchstücke hinaus gedieh.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Der Katalog der Ausstellung „An den Rhein, an den Rhein. Das malerische und romantische Rheinland in Dokumenten, Literatur und Musik“. Eine Ausstellung des StadtMuseums Bonn. Konzeption und Durchführung Ingrid Bodsch. Bonn 2002, S. 159f., führt 27 Operntitel (ohne Pacius) auf; vgl. Franz Stieger: Opernlexikon. 2. Aufl. Tübingen 1975, Bd. 2, S. 728f. nennt weitere Werke. Vgl. auch den Artikel von Heinrich Denzer: Opern, die am Mittelrhein spielen. In: Rhein-Museum Koblenz. Beiträge zur Rheinkunde 1988, Heft 40.

<sup>10</sup> Emanuel Geibel. Sängers der Liebe, Herold des Reiches. Ein deutsches Dichterleben von Karl Theodor Gaedertz. Leipzig 1897, S. 230f.

<sup>11</sup> Felix Mendelssohn-Bartholdy: Loreley. Unvollendete Oper. Bearb. Franz Abt. Clavierauszug mit Text. Leipzig zirka 1880; Braunschweig zirka 1885. Zu Mendelssohns „Loreley“-Oper vgl. Reinhold Sietz: Die musikalische Gestaltung der Loreleysage bei Max Bruch, Felix Mendelssohn und Ferdinand Hiller. In: Max Bruch-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten. Hg. von Dietrich Kämper. Köln 1970, S. 14-45, mit Abdruck des Briefwechsels zwischen Mendelssohn und Geibel, in dem beide um die Textgestalt ringen. Finale des ersten Aktes aus der unvollendeten Oper „Loreley“, gedichtet von E. Geibel, op. 98. Klavierauszug. Leipzig 1851; ders.: Ave Maria für Sopran Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper Loreley op. 98, Nr. 2. Klavierauszug. Leipzig und Winterthur 1868.

Geibel publizierte das Textbuch separat im Jahr 1860, wobei er den Erben Mendelssohns versprach, keinen anderen Komponisten mit seiner Vertonung zu betrauen (ohne allerdings auf dieses Recht zu verzichten). Hier hatte Geibel, der explizit dem Druck die Notiz beigefügt hatte, das Drama dürfe „ohne Erlaubniß des Verfassers in keiner Weise öffentlich aufgeführt werden“, freilich die Rechnung ohne den Wirt gemacht, denn das Textbuch animierte mehrere Komponisten. Freilich wurden sie alle von Geibel abschlägig beschieden.

Betrachtet man nun das Bild, das Geibel von der jungen Lenore – so heißt die Protagonistin des Dramas – entwirft, so findet sich in ihrem Wesen nichts, das auf übernatürliche Kräfte hinwiese. Zauberisch mag allenfalls ihre Schönheit sein, mit der sie das Herz des jungen Pfalzgrafen Otto gefangen nimmt.<sup>12</sup>

Was aber macht dann die Faszination der jungen Lenore aus? In der Eingangsszene gibt der Pfalzgraf von ihr eine Beschreibung:

Und zwischen all dem lichten Scheine  
Gewahrt' ich eine Jungfrau wunderhold.  
Sie saß gelösten Haar's und sang;  
O wie das klang  
Das Thal entlang!  
Mir war's, als sei's der Feyen Eine.<sup>13</sup>

Geibel greift zwei aus der Loreley-Sage bekannte Motive auf: die optische Schönheit und die akustische Verzauberung. Mit dem Begriff „Feyen“ spricht Geibel bereits hier eine übermenschliche Dimension an. Die Sirenenhaftigkeit Lenores wird bereits vor ihrem ersten Auftritt deutlich; denn bevor sie in Erscheinung tritt, vernimmt Otto wiederum ihren zauberischen Gesang und er bekennt: „Vor dieser Stimme schmilzt die Seele mir!“ Er, der im Verlauf des Dramas als schwache Persönlichkeit gezeichnet wird, die zwischen den Verlockungen der Liebe und dem Gebot der Treue schwankt, verliert jegliche rationale Übersicht und stammelt verzückt:

Geliebte, o wie fass' ich mich!  
In deinem Blick der Gruß der Minne  
Verwirrt wie heißer Wein berauschend mir die Sinne [...].<sup>14</sup>

Otto spielt freilich ein falsches Spiel, denn innerlich hat er sich für die ihm bestimmte Braut, die Gräfin Bertha, entschieden. Am Hochzeitstag kommt es zur Katastrophe. Lenore muss erkennen, dass Otto sie betrogen hat. Aus dieser Enttäuschung heraus beginnt die psychische Verwandlung Lenores und sie schwört Vergeltung und Rache und erfleht von den Geistern des Rheins:

Gebt mir Schönheit, Männer verblendende!  
Gebt mir die Stimme süß zum Verderben!

<sup>12</sup> Inhaltsangaben des Operntextes finden sich bei Sietz: Die musikalische Gestaltung, S. 16f.; Geisler-Baum: Loreley in Finnland, S. 39f.

<sup>13</sup> Emanuel Geibel: Die Loreley. In: Emanuel Geibels Gesammelte Werke. In acht Bänden. Sechster Band. Stuttgart 1883, S. 107-174, hier S. 110.

<sup>14</sup> Ebd., S. 113.

Gebt mir tödtliche Liebesgewalt!<sup>15</sup>

Diesem Schwur ist das Opfer eingeschrieben, was immer auch die Metapher „Braut des Rheines“ konkret bedeuten mag. Denn die Konfession, nach vollendetem Rachewerk sei sie sein und gehöre ihm, dem Rhein, an, ist zunächst eine inhaltsleere Formel. Aus dem Handeln der „Stimmen aus der Tiefe“, der Rheintöchter, kann gemutmaßt werden, dass Lenore sich zu einem ähnlichen Dienst wie diese verpflichtet, nämlich „den Schiffer mit Saitenspiel“ zu verlocken und „in die Wirbel den berstenden Kiel“ zu ziehen, also ein gegen die Männerwelt gerichtetes Vernichtungswerk zu betreiben.

Der zweite Akt führt in einer darstellerisch schwer zu bewältigenden Szene die Verführungskraft Lenores vor, die durch ihre Blicke und ihren Gesang alle Ritter bezirzt, einschließlich des verheirateten Pfalzgrafen.<sup>16</sup> In der Rede des Erzbischofs taucht nicht von ungefähr das Urteil „Zauberin“ auf.<sup>17</sup> Für die inquisitorische Geistlichkeit besteht kein Zweifel, dass an Ottos erneutem Schwanken die sündhafte Frau allein verantwortlich ist. Das Gericht spricht sie denn auch schuldig:

So klag' ich denn: das Herz des Grafen, den ihr schaut,  
Hat diese Dirne hier mit Höllenkunst umspinnen,  
Hat ihn durch Zaubertrank, gemischt aus gift'gem Kraut,  
Entfremdet seiner hohen Braut,  
Und ihn für ihr Gelüst gewonnen.<sup>18</sup>

Als „schwarze Zauberin“ steht ihr der Feuertod bevor, doch vermag sie – wie bei Brentano vorgezeichnet – durch ihre Schönheit und ihren Schmerz die geistlichen Richter milde zu stimmen und den drohenden Tod in eine Klosterstrafe zu verwandeln. Die seltsame Unentschlossenheit Geibels, aus der verlassenen Geliebten eine medeahafte Rächerin zu machen, gipfelt in der Entführungsszene, als der mit dem Kirchenbann belegte Otto versucht, sie aus dem Kloster zu befreien. Von all ihrer Rachgier ist nichts mehr geblieben, im Gegenteil, sie rettet sich vor Ottos Wut in einen bereit stehenden Nachen.<sup>19</sup> In der vorletzten Szene sitzt Lenore, auf dem Felsenvorsprung „ihr langes Haar ordnend und schmückend“, <sup>20</sup> und singt ihr bezauberndes Lied, das abermals den im Boot heranfahrenden Otto in seinen Bann schlägt.

Vom Felsenhang  
Verlockend hernieder  
Schallt ihr Gesang,  
Und zieht und reißt mich hin zu ihr – <sup>21</sup>

<sup>15</sup> Ebd., S. 131.

<sup>16</sup> Ebd., S. 141f.

<sup>17</sup> Ebd., S. 146.

<sup>18</sup> Ebd., S. 151.

<sup>19</sup> Ebd., S. 164.

<sup>20</sup> Ebd., S. 167.

<sup>21</sup> Ebd., S. 168.

Als sie sein Werben zurück weist, stürzt Otto sich in den Rhein, als Opfer der todesschönen „Fey“. Die Schlusszene zeigt, nach vollbrachtem Rachewerk, wie sich Lenore dem „Bräutigam“ Rhein zuwendet. Damit ist ihr Schicksal besiegelt. Aus Brentanos Lore Lay wird Heines Loreley, die männermordende Sirene.

Wer hinfort mir naht, und die Treue verrieth,  
Ihn reißt mit Gewalt in die Strudel mein Lied,  
Daß er Tod und Verderben erjage.<sup>22</sup>

Geibels Loreley ist von Haus aus keine Zauberin, sondern ein unglücklich liebendes Mädchen, das die Zauberkraft erst von außen als Mittel erhält, um sich für ihr Unglück zu rächen. Es ist ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit, den das Schicksal vornimmt. Erst die Rheingeister verleihen Lenore auf ihre Bitten hin Schönheit und Faszination. Hier liegt eine Übermotivation vor. Denn angesichts ihrer zauberischen Schönheit wäre ein Liebestrank überflüssig. War sie sich ihrer Verführungskraft nicht sicher? Oder war Geibel sich seiner poetischen Kraft nicht sicher? Wie auch immer: Blick und Gesang üben auf die versammelte Ritterschaft eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Silja Geisler-Baum hat darauf hingewiesen, dass bei Geibel das Rachemotiv von entscheidender Bedeutung ist, weil es Lenore zu dem teuflispaktähnlichen Schwur verleitet. „Aus der anständigen, gläubigen Bürgerstochter wird eine Dämonin, die jedoch gerechterweise nur die untreuen Männer ins Verderben führt und nicht jeden beliebigen, der ihr zu nahe kommt.“<sup>23</sup> Die Psychologie Lenores ist keineswegs flächig angelegt, sie ist zu sehr unterschiedlichen Empfindungen und Affekten in der Lage, von der liebenden Unschuld über die brennende Rachgier, über die magische Verführung bis zum endgültigen Triumph und zur Verwandlung in eine „Rheintochter“. Leider ist Geibel ein durchaus epigonaler Dichter, der mit vorgefertigten Bild- und Sprach-Klischees arbeitet. Anklänge an Volkslieder und Goethes Lyrik sind nicht selten, wie etwa ihr trauriges Bekenntnislied verrät:

Ich habe mein Herz verloren,  
Das liegt im tiefen Rhein; [...]  
Mein Sinn ist schwer, meine Brust ist leer.  
Ich kenne nicht Lächeln, nicht Weinen mehr; [...]  
Mich däucht, ich bin gestorben,  
Und bin doch schön und roth.<sup>24</sup>

Man hat in diesem viel geschmähten Textbuch einen „Widerstreit von lyrischem Stoff und dramatischer Form“ konstatiert<sup>25</sup> und eine Reihe von Anleihen an zeitgenössische Opernlibretti gefunden.<sup>26</sup> Immerhin, das Libretto enthält eine ganze

<sup>22</sup> Ebd., S. 173.

<sup>23</sup> Silja Geisler-Baum: Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel. Mainz 2004, S. 40f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 167.

<sup>25</sup> Ehrenzeller-Favre: Loreley, 175.

<sup>26</sup> Sietz: Die musikalische Gestaltung, S. 34f., nennt Meyerbeers „Robert der Teufel“, Halévy's „Die Jüdin“, Wagners „Tannhäuser“ und vor allem Lortzings „Undine“.

Reihe dramatisch und lyrisch einprägsamer Szenen und eine Reihe affektiv konträrer Stimmungen.

Geibels Drama war für Komponisten wohl aus dem Grund attraktiv, weil es eine szenische Vielfalt bot, das rührende Moment (Motiv: verlassene Liebste), das magische Moment (die Zauberkraft, die den Tod bringt) und das romantische Ambiente (Fluss, Fels, Jungfrau mit blonden Haaren, Gesang). Im Vordergrund des kompositorischen Interesses standen:

1. die Ausgestaltung der Loreley-Figur,
2. die Volksszenen,
3. die dramatischen Höhepunkte (a) Racheschwur, b) Kampf der Söldner, c) Tod des Pfalzgrafen bzw. der Loreley,
4. die atmosphärische Ausmalung der Landschaft.

Während Kampf und Volksszenen nicht themenspezifisch sind, hat die Loreleyfigur einen individuellen Zuschnitt und sie agiert in einer magisch-romantischen Landschaft. Der Komponist hat hier große Chancen, farbige Tongemälde zu liefern (Flussromantik, Magie) und das Sirenenhafte der Figur klanglich zu charakterisieren.

Die *Gestalt der Loreley* ist eine Mischung aus verschiedenen Komponenten, weil sie eine psychische Entwicklung durchläuft. Das Rührende dominiert bei Brentano und Geibel. Aus dem anfänglich unschuldigen liebenden Mädchen verwandelt sie sich in eine Rächerin, die ihre spezifische Rache am ungetreuen Liebhaber auf die ganze Männerwelt ausdehnt. Es lassen sich drei Stufen der Entwicklung unterscheiden: 1) Unschuldiges Mädchen, 2) Rachefurie, 3) Zauberin / Nixe – Rheinbraut.

Bereits Mendelssohn hatte festgestellt, dass die anderen Figuren gegenüber der Protagonistin ziemlich blass aussehen, insbesondere gilt dies für den Pfalzgrafen; deshalb hat er bis zuletzt Geibel um eine psychologische Vertiefung gerade dieser Gegenfigur gebeten. Denn: Macht auch der Liebhaber eine psychische Entwicklung durch, wird der auf der Bühne gezeigte Konflikt glaubhafter und interessanter. Dazu ist es freilich nicht mehr gekommen; insofern ist die Lenorengestalt die psychologisch einzig interessante Figur, und dementsprechend haben sich die Komponisten auch bemüht, sie musikalisch entsprechend auszustatten. Je nach Gewichtung der einzelnen Komponenten ihres Charakters lässt sie sich anlegen als *femme fatale* oder als Kindfrau – ein für die bildnerische wie die kompositorische Phantasie ergiebiger Vorwurf. Eine reiche Tradition bildnerischer Beispiele stand den Regisseuren hier zur Verfügung, die lockeren und verführerischen Göttinnen des griechischen Olymps, aus der biblischen Tradition etwa Eva, Lilith, die Frau des Potiphar, Dalilah und Judith.



Nicht unwichtig ist die Landschaft, in der sich die Tragödie abspielt; sie lässt sich durch einen Katalog stereotyper Merkmale beschreiben.<sup>27</sup> Der optische Eindruck – „auf dem vom Abendlicht beschienenen Rheinfelsen sitzt die schöne Loreley“ – findet eine akustische Ergänzung durch Loreleys Gesang und das Rauschen des Stromes. „Die Melodie von Loreleys Lied vereint sich mit dem Fließgeräusch des Wassers.“<sup>28</sup> Für Komponisten eine herausfordernde Konstellation, die Einheit von Charakter und Landschaft in Töne zu fassen: das Geheimnisvolle einer romantischen Landschaft (unheimliche Szenerie: Nachtdunkel, Felsen, Fluss) und das Rührend-Ergreifende einer liebenden und leidenden Frau (Süße, Trauer, Rache, Wechsel der Affekte). An drei Beispielen sei dies kurz vorgeführt.

Der erste in der Reihe der Komponisten war der junge Max Bruch (1838-1920). Über die Entstehung der Bruch'schen Loreley sind wir recht gut unterrichtet.<sup>29</sup> Bruch hatte sich 1860 an Geibels Libretto gewagt, obwohl seine Anfrage von Geibel abschlägig beschieden worden war. In einem persönlichen Gespräch im Januar 1862 konnten die Unstimmigkeiten ausgeräumt werden, ja Geibel fand an der Komposition sogar Gefallen.<sup>30</sup> Bruch hatte aus Geibels drei Akten vier Akte gemacht, indem er den ersten Akt aufteilte.<sup>31</sup> Die musikalisch sehr ergiebige Schwurszene, in der Lenore ihr Herz dem Rhein verspricht, füllt bei Bruch einen eigenen Akt. Auch bei Anordnung der Szenen und Wortlaut gibt es erhebliche Unterschiede. Die Uraufführung fand am 14. Juni 1863 in Mannheim statt und war ein Erfolg. Clara Schumann urteilt in einem Brief, die Musik zeichne sich mehr durch lyrische Momente als durch „productive Kraft“ aus. „Der Text ist übrigens schrecklich, die zwei Personen Bertha und Reinhold geradezu störend; [...] einzelne Momente der *Loreley* fand ich aber wundervoll.“<sup>32</sup> In einer Rezension der „Niederrheinischen Musikzeitung“ stellt der Musikkritiker L. Bischoff den Komponisten als Bewahrer der klassizistisch-romantischen Tradition dem Neutöner Wagner entgegen. Bruch sei vom „Effekt-Stil der Pariser großen Oper“ ebenso weit entfernt als vom „antimusikalischen Systeme Rich. Wagners“. Man finde

<sup>27</sup> Peter Lentwojt: Die Loreley in ihrer Landschaft. Romantische Dichtungsallegorie und Klischee. Frankfurt a. M. 1998, S. 228, schlüsselt auf: der Rhein bei St. Goar, der Loreley-Felsen, Abenddämmerung mit Abendsonne oder Mondschein, der Echohall, die Loreley-Gestalt auf dem Gipfel des Felsens, die Schiffer im Kahn am Fuß des Felsens.

<sup>28</sup> Lentwojt: Loreley, S. 229.

<sup>29</sup> Max Bruch: Über die Oper ‚Loreley‘ und meine sonstigen dramatischen Bestrebungen. In: Max Bruch-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten. Hg. von Dietrich Kämper. Köln 1970, S. 165-168; und bei Minaty: Loreley, S. 100-104; Reinhold Sietz: Die musikalische Gestaltung der Loreleysage bei Max Bruch, Felix Mendelssohn und Ferdinand Hiller. Ebd., S. 34-43; Christopher Fifield: Max Bruch. Biographie eines Komponisten. Zürich 1988, S. 33-43; Karl Gustav Fellerer: Max Bruch 1838-1920. Köln 1974, S. 37-42; Max Bruch und Koblenz (1865-1867). Eine Dokumentation. Hg. von Uwe Baur. Mainz 1996; Silja Geisler-Baum: Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel. Mainz 2004, S. 54f.; Gaedertz: Geibel, S. 231-236.

<sup>30</sup> Fifield: Bruch, S. 37.

<sup>31</sup> Die Loreley. Grosse romantische Oper. Dichtung von Emanuel Geibel. Musik von Max Bruch. Op. 16. Vollständiger Klavierauszug mit Text bearbeitet vom Componisten. Breslau 1863.

<sup>32</sup> Fifield: Bruch, S. 41f.

„keine grellen Dissonanzen, keine Tortur des Ohrs durch ewige Vorhalte und Trugschlüsse, nichts Widriges und Hässliches“. Nirgends seien die Gesetze des Schönen verletzt.<sup>33</sup> Ähnlich äußert sich das „Mannheimer Journal“.<sup>34</sup>

Weitere Bühnen folgten: Köln, Hamburg, Leipzig, Mainz, Weimar, Prag, Rotterdam, Coburg. Allerdings verschwand die eher undramatische Oper rasch wieder von den Bühnen. Bruch selbst sprach bereits 1864 etwas herablassend von seiner „Lorelips“<sup>35</sup> und ein halbes Jahr später, im März 1865, meinte er sogar, wenn er es könnte, würde er gerne und „ohne Bedenken“ „mit einem einzigen Federstrich die Loreley aus der Welt schaffen“.<sup>36</sup> Gleichwohl haben Bruch und sein literarischer Gehilfe Oscar Walther eine Überarbeitung vorgenommen, und in dieser zweiten, nun dreiaktigen Fassung erlebte die Oper am 9. September 1887 ihre Uraufführung in Leipzig.<sup>37</sup> Auch diesmal gab es keinen lang andauernden Erfolg. Auch die Bemühungen Hans Pfitzners, der das Werk 1916 in Straßburg wieder aufführte, vermochten daran nichts zu ändern.<sup>38</sup> Interessant ist ein Brief aus der Korrespondenz mit Pfitzner, der von Bruchs eigener Distanz gegenüber dem Jugendwerk kündigt:

„Das Lange und Breite von der Sache ist, dass wir es vom Finale des I. Aktes an eigentlich mit einer Wahnsinnigen zu tun haben, die in der II. Hälfte der Oper einige lichte Momente hat, und in einem dieser lichten Momente erlebt sie den Rückfall in ihr Menschentum, der zwar musikalisch sehr schön wirkt, im übrigen aber immer (auch schon vor 50 Jahren) große Bedenken erregt hat. Später auf dem Felsen, besinnt sie sich dann wieder auf ihren Pakt mit den Geistern! – Hier haben wir es also im Ganzen mit krankhafter Romantik zu tun – und Sie werden es vielleicht nicht ganz unbegreiflich finden, dass ein Mensch wie ich, der seine Seele so oft in der gesunden Luft des Klassischen Altertums gebadet hat, für edle reine und gesunde Frauengestalten, wie Nausikaa, Penelope und Andromache jetzt mehr Sinn hat, als für ein krankhaftes Fantasiegebilde wie diese Geibel'sche, völlig verzeichnete Loreley!“<sup>39</sup>

Die letzte Aufführung in Deutschland fand 1984 in Oberhausen statt,<sup>40</sup> doch Anfragen haben ergeben, dass es im Theaterarchiv keinerlei Aufzeichnungen, geschweige denn Tonaufnahmen davon gibt. Eine Gesamtaufnahme der Oper liegt

<sup>33</sup> Fellerer: Bruch, S. 42; Fifield: Bruch, S. 41.

<sup>34</sup> Fellerer: Bruch, S. 42. Weitere Rezensionen sind referiert bei Sietz: Die musikalische Gestaltung, S. 40.

<sup>35</sup> Fifield: Bruch, S. 44.

<sup>36</sup> Bruch an Beckerath, 9. März 1865, bei Fifield: Bruch, S. 54; Geisler-Baum: Loreley, S. 56.

<sup>37</sup> Die Loreley. Große romantische Oper. Dichtung von Emanuel Geibel. Für die Bühne bearbeitet von Oscar Walther. Leipzig [1887].

<sup>38</sup> Fifield: Bruch, S. 42. Vgl. Hans Pfitzner: Meine Beziehungen zu Max Bruch. Persönliche Erinnerungen an den Komponisten, Originalbriefe von diesem, Bericht über meine Aufführungen von dessen Oper „Die Loreley“ sowie Gedanken über die romantische Oper überhaupt. München 1938.

<sup>39</sup> Brief Bruchs an Pfitzner vom 22. Juli 1916; zit. nach Fifield: Bruch, S. 40.

<sup>40</sup> „Der Vamp auf dem Rheinfelsen. Bemerkenswerte Entdeckung fürs Musiktheater: Max Bruchs Jugendwerk ‚Die Loreley‘“. In: Rhein-Zeitung vom 13./14. Oktober 1984.

nicht vor.<sup>41</sup> Das damalige Programmheft zeigte auf der Titelseite die nackte Marilyn Monroe auf einem Rheinfelsen. Intendant Fritzdietrich Gerhards machte – so die Besprechung in der „Rhein-Zeitung“ – die Verwandtschaft Lenores und Marylins plausibel: „Nette junge Mädchen, die mit den Männern nicht zurechtkommen, von Männern benutzt und ausgenutzt werden, bis die Liebesfähigkeit auf den Gefrierpunkt sinkt, bis sie in Gestalt des Vamp oder der Sirene auf dem Felsen männermordend zurückschlagen“.<sup>42</sup>

Allgemein zugänglich ist heute die fünfminütige Ouvertüre, deren „harmonische und klanglich-instrumentatorische Strukturen romantische Atmosphäre schaffen und in der schon das Kopfmotiv des Hauptthemas geheimnisvoll anklingt“.<sup>43</sup> Der Hauptteil ist bestimmt durch eine für Bruch typische, ausschwingende Kantilene. Weitere Einzel-Szenen liegen in einer deutsch-polnischen Produktion aus dem Jahre 2001 vor, darunter auch die dramatische Szene der Leonore aus dem Finale des zweiten Akts.<sup>44</sup> Angesichts der Tatsache, dass weit unbekanntere und unbedeutendere Opern erneut eingespielt werden, wäre es an der Zeit, endlich eine Gesamtaufnahme dieser von lyrischer Melodik geprägten Oper vorzulegen.

Der zweite Komponist ist Alfredo Catalani (1854-1893), dessen Hauptwerk „La Wally“ sich hin und wieder auf den Spielplänen findet. Catalani hat sich Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts mit dem Stoff beschäftigt, und zwar hat sein Textdichter Carlo d’Ormeville ebenfalls das Libretto Geibels zugrunde gelegt. Zunächst hieß die Oper „Elda“ und erlebte 1880 ihre Uraufführung. Aber erst in der [von Antonio Zanardini erstellten] Neufassung unter dem Titel „Loreley“<sup>45</sup> hatte die Oper im Februar 1890 in Turin eine erfolgreiche Premiere.<sup>46</sup> Sie liegt derzeit in zwei historischen Gesamteinspielungen vor.<sup>47</sup> Catalani ist ein Komponist mit stärkerer dramatischer Verve als Bruch, eine gewisse spannungsreiche Effektivität kann seiner Partitur nicht abgesprochen werden. Obwohl die Oper in England, Spanien, in den USA und in Südamerika aufgeführt wurde, kam sie erstmals 1980 in Koblenz auf eine deutsche Bühne; und laut Presseberichten mit Er-

<sup>41</sup> Übrigens hat Fifield 1986 eine deutschsprachige Aufführung an der University College Opera in London zuwege gebracht. Fifield: Bruch, S. 43.

<sup>42</sup> „Der Vamp auf dem Rheinfelsen“. Rhein-Zeitung vom 13./14. Oktober 1984.

<sup>43</sup> So Uwe Baur im Booklet zur CD „Max Bruch: Orchesterwerke. Ouvertüre zur Oper ‚Die Loreley‘“. Rheinische Philharmonie, Dir. Wolfgang Balzer. Ebs records GmbH Bietigheim 1992.

<sup>44</sup> CD „Max Bruch ‚Die Loreley‘. Ausschnitte aus der Oper“. Landesjugendorchester Rheinland-Pfalz, Kammerchor der Musikhochschule Kattowitz, Dir. Klaus Arp. Deutsch-polnisches Jugendwerk. Potsdam 2001.

<sup>45</sup> Alfredo Catalani: Loreley (1890). Azione romantica in tre atti di Carlo d’Ormeville e A. Zanardini. Opera completa per Canto e Pianoforte solo. Milano 1914.

<sup>46</sup> Düsseldorfer Opern-Programm, La Wally. Duisburg 2005, S. 22, 24.

<sup>47</sup> Alfredo Catalani: Loreley. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, Dir. Gianandrea Gavazzini. Milano 1968. Living Stage LS 347.19; Alfredo Catalani: Loreley. Coro e Orchestra della RAI di Milano, Dir. Alfredo Simonetto. Milano 1954. Walhall eternity series. WLCD 0123. Eine von Thomas Voigt erstellte Diskographie der Oper im Düsseldorfer Opern-Programm La Wally, S. 56f.

folg.<sup>48</sup> Loreley ist hier ein Waisenmädchen, das der Ritter Walter von Oberwesel zwar liebt, ihr aber eine adelig-vermögende Braut vorzieht. Loreley verspricht dem Gott des Rheines mit Namen Alberich [!] Treue und wird dafür in eine Nixe verwandelt, als welche sie Walter ins Verderben stürzt. Der Dirigent der Koblenzer Aufführung, Pierre Stoll, charakterisiert Catalanis Musik als ‚geniale und eigenschöpferische‘ Synthese aus italienischer Tradition und Verarbeitung deutscher Romantik. „Wenn man genau hinhört, erkennt man Catalanis Vorliebe besonders für Wagner. Ich denke da an die Leitmotivik, die er von ihm übernahm, an die Ähnlichkeiten etwa zur Venusberg-Szene, zu der Rheintöchter-Musik, zum Festwiesen- und zu den Holländer-Chören. Ich denke auch an die Tristan-Chromatik, die gestörte ‚Lohengrin‘-Hochzeitsfeier, die Abkehr von der vorher üblich gewesenen Nummern-Oper.“<sup>49</sup> Andere Beziehungen gibt es zur französischen Oper und zum italienischen Verismo etwa Mascagnis, aber auch zu Verdis „Otello“.

Bei einem italienischen Komponisten interessiert man sich als deutscher Hörer vielleicht weniger für die aus der italienischen Tradition vertrauten Affektausbrüche, eher dafür, wie die romantisch-mystische Rhein-Atmosphäre musikalisch gestaltet ist (Akt I, Szene 2: *Allegro agitatissimo quasi presto*).<sup>50</sup> Mit Wagners „Rheingold“-Komposition von 1869 war ein unerreichbares Vorbild geschaffen, wie das Wabern eines Stromes, ja wie Wellenbewegungen zu komponieren seien. Catalanis Gestaltung der Fluss-Magie ist eine aparte Mischung aus Hexenreihen, Nixengesang und Walkürenritt! Unverkennbar finden sich Anklänge an Heinrich Marschners „Hans Heiling“, entfernt erinnert die Musik auch an Wagners „Walkürenritt“. Italienisch ist das effektvolle Blechgeschmetter, der Chor assoziiert das „Wilde Heer“, Webers „Freischütz“ lässt grüßen.

Der letzte der hier betrachteten Opernversuche stammt von Fredrik Pacius (1809-1891), einem aus Deutschland gebürtigen, aber in Finnland heimisch gewordenen Komponisten. Pacius war langjähriger Direktor der Musikhochschule in Helsinki. Die Loreley-Oper ist sein drittes Bühnenwerk.<sup>51</sup> Er hat es als 75jähriger zwischen 1884 und 1886, im Ruhestand gewissermaßen, komponiert, eigentlich mehr zum eigenen Vergnügen als in der Absicht, es auf die Bühne zu bringen. Seine Freunde haben ihn aber ermutigt und nach fertig gestellter Komposition bewogen, das Werk fürs Theater frei zu geben. Nach beträchtlichen Anstrengungen – Finnland

<sup>48</sup> Dazu die Presseberichte: „Glanzvolle deutsche Erstaufführung der Oper „Loreley“ in Koblenz“, „Alle Welt blickt auf die ‚Loreley‘. Festlicher Rahmen zur deutschen Erstaufführung“, „Tannhäuser an den Ufern des Rheins. Nach neunzig Jahren die deutsche Erstaufführung: Alfredo Catalanis ‚Loreley‘ in Koblenz“. In: Rhein-Zeitung vom 8.12.1980; „‚Loreley‘ im Netzplan. Von Catalanis bis Ricordi – 3000 Platten aus Koblenz“. In: Rhein-Zeitung vom 14.11.1980.

<sup>49</sup> Gespräch mit Pierre Stoll, dem musikalischen Leiter der deutschen Premiere von Catalanis Oper. In: Rhein-Zeitung vom 3. Dezember 1980.

<sup>50</sup> Catalanis: Loreley. Klavierauszug, S. 73-76.

<sup>51</sup> Silja Geisler-Baum: Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel. Mainz 2004.

war in jener Zeit operngeschichtlich noch ein Entwicklungsland – kam es in Helsinki zur Aufführung. Die Premiere selbst war vom Glück nicht begünstigt, weil ausgerechnet die Sängerin der Lenore an jenem Abend stockheiser war und kaum einen Ton herausbrachte. Nach Wiedererlangen ihrer Stimme verhalf sie den weiteren sieben Aufführungen jedoch zu einem großen Erfolg. Umso unverständlicher ist es, dass das kassenfüllende Stück so bald aus dem Spielplan genommen wurde (was mit theaterinternen Rivalitäten zu tun hatte). In Deutschland oder in Österreich dagegen blieben die Versuche, der Oper zu einer Aufführung zu verhelfen, erfolglos. Musikalisch war man in Finnland eher konservativ, während in Berlin und in Wien bereits avantgardistische Moden das Feld beherrschten.

Die Loreley-Version von Pacius spart den mittleren Akt aus, enthält also den ersten und den dritten Akt von Geibels Libretto. Der Zusammenhang geht durch diese Einsparung nicht verloren, da sich das Geschehen des zweiten Aktes problemlos dem dritten Akt entnehmen lässt. Wenn man bedenkt, dass es sich hierbei um ein Alterswerk handelt, erstaunt doch die Eingängigkeit der Melodik und die Kraft des musikalischen Ausdrucks. Zeitgenossen haben das Werk als Höhepunkt in Pacius' musikdramatischem Schaffen gerühmt. Und in der Tat hat Pacius in seiner späten Oper neuere Kompositionsprinzipien berücksichtigt.<sup>52</sup> Es gibt keine abgeschlossenen Nummern mehr, keinen Wechsel von gesprochenem und gesungenem Wort, es ist eine durchkomponierte Oper. Man hat Spuren der französischen „Grande Opéra“ ausgemacht.<sup>53</sup> Auch wenn Wagner auf ihn nicht direkt eingewirkt hat, so begegnet immerhin ein Motiv, das sogen. „Loreley-Thema“ – „Ich habe mein Herz verloren“ – an drei Stellen der Oper: in der Ouvertüre, im ersten Auftritt Lenores (I, 2), von ihr gesungen, und am Schluss (II, 7), ebenfalls von ihr gesungen.<sup>54</sup> Man hat, eben weil das Thema nur an drei Stellen begegnet – im Unterschied zum durchgängig benutzten Leitmotiv – von einem „Erinnerungsthema“ gesprochen: nicht an eine Person gebunden, sondern an eine bestimmte Situation. Nämlich an die „Loreley-Landschaft“, von der schon früher die Rede war. Eben die Elemente der Loreley-Landschaft finden sich an den beiden Stellen der Oper, zu Beginn und am Schluss. Das Motiv, dem eine Schlüsselfunktion in der Oper zukommt, signalisiert eindringlich, welche Zauberkraft von Lenore ausgeht und den Pfalzgrafensohn in ihren Bann zieht.

<sup>52</sup> Geisler-Baum: Loreley, S. 57-65.

<sup>53</sup> Ebd., S. 57.

<sup>54</sup> „Bereits beim ersten Erklängen erscheint dieses Thema als etwas Besonderes, das den Hörer aufhorchen lässt, indem es im Kontrast zu dem vorherigen musikalischen Geschehen steht. Anstelle des Düsternen, Brausenden und durch Chromatik Bestimmten der Einleitung der Ouvertüre tritt etwas Einfaches, Melodisches, Diatonisches. [...] Die ersten zwei Takte des Themas spielt die Oboe ganz ohne Begleitung, auch danach halten sich die Streicher sehr zurück und der vokale Gestus des Oboensolos steht deutlich im Vordergrund.“ Geisler-Baum, S. 58, mit Abdruck der bisher unveröffentlichten Noten. Jedes Mal wird das Thema durch das Flötensolo und das anschließende Hornsignal eingeleitet. Sehr empfehlenswert ist die erstmals eingespielte Aufnahme „Die Loreley. Opera in two acts by Fredrik Pacius. Lahti Symphonie Orchestra, Dir. Osmo Vänskä, mit Soile Isokoski in der Rolle der Lenore. BIS Records. CD-1393/1394. Åkersberga 2003.

Außerhalb dieser individuell gestalteten Loreley-Melodik finden sich eher auswechselbare Partien. „Die Musik der Loreley erreicht keine große Individualität, zeichnet sich aber durch melodischen Einfallsreichtum und handwerkliche Qualität aus.“<sup>55</sup> Die dramatische Unwetterszene und die volksliedhaften Chöre machen die „Loreley“ dennoch zu einer durchaus effektvollen Oper.<sup>56</sup> Man darf Pacius’ „Loreley“ nicht mit den späten Opern Verdis oder mit Wagners musikdramatischem Werk vergleichen, man kann ihn aber sehr wohl als Fortsetzer der romantischen Tradition eines Weber und Marschner interpretieren.

Für Komponisten musste es besonders reizvoll sein, die halb in der Geisterwelt angesiedelte Loreley-Handlung in Töne zu fassen. Es gab für dieses tragisch-romantische Genre einprägsame Vorbilder, Heinrich Marschners dem Unheimlichen gewidmete Opern „Der Vampyr“ und „Hans Heiling“, Webers allgegenwärtiger „Freischütz“, Wagners „Fliegender Holländer“ und nicht zuletzt der gigantische „Ring des Nibelungen“. In den Loreley-Opern sind die am Rhein selbst spielenden Partien, wo nixenhafte Geschöpfe auftauchen und wo Magie unmittelbar in die Handlung eingreift, von besonderem musikalischem Interesse. Da sich die Heldin durch verführerische Schönheit und zauberhaften Gesang auszeichnen soll, könnte die Lenore Glanzpartie einer stimmschönen Sopranistin werden.

Und wieso hat sich keine dieser Opern auf dem Spielplan gehalten? Sietz mutmaßt im Hinblick auf Bruchs Oper, dass das Publikum gegenüber textlichen Unwahrscheinlichkeiten eher indifferent war, doch an dieser Oper „den entschiedenen Zusammenstoß zweier an sich gleichberechtigter, diametral entgegengesetzter Welten wie im *Fidelio*, *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*“ vermisste;<sup>57</sup> außerdem enthielt die Oper keinen „Ohrwurm“, mit dem sich Wiedererkennungseffekte hätten verbinden können.

Die eigentliche musikalische Schwierigkeit bestand in der Verbindung von zauberischer Melodik und dramatischer Verve, und hier stießen doch alle Komponisten an ihre Grenzen. Gerade die Gestaltung der hochromantischen, mit Zauberbeiwerk ausgestaffierten Liebes-Geschichte geriet leicht in die Gefahr des Süßlichen oder des Gefälligen, setzte die Goldschnittpoesie<sup>58</sup> in anachronistische musikalische Romantik um. Die Synthese von verlassener Geliebter und Rächerin, von Verführerin und Kindfrau, Medea und Sirene, barg in sich durchaus einen gewissen Sprengstoff, der das handelsübliche Frauenbild gravierend unterminiert hätte. Doch Geibels biederer und von Klischees strotzender, ganz im Umkreis der Richterschen Zauberfrauen angesiedelter Text blieb der Gestaltung dieses neuen Frauentyps genau das schuldig, was Stéphane Mallarmés „*Hérodiade*“ Oscar Wildes „*Salome*“ und Frank Wedekinds „*Lulu*“ auszeichnete: die Schaffung einer von

<sup>55</sup> Ebd., S. 64.

<sup>56</sup> Ebd., S. 65.

<sup>57</sup> Sietz: Die musikalische Gestaltung, S. 40.

<sup>58</sup> Vom Schlage der „Butzenscheiben“-Epen eines Albert Jeep: Die Loreley. Lyrisches Epos. Basel und Ludwigsburg 1863, und eines Julius Wolff: Lurlei. Eine Romanze. Berlin 1886.

den Klischees der Tradition freien, künstlerisch authentischen Frauenfigur. Die genialen Vertonungen durch Richard Strauss und Alban Berg taten ein Übriges, um die späromantischen oder veristischen Loreley-Opern von der Bühne zu verdrängen.

Vielleicht gibt es aber auch einen kulturgeschichtlichen Grund. Zweifellos bildete der Erste Weltkrieg auch in geschmacksgeschichtlicher Hinsicht eine Zäsur. Die schrecklichen Erfahrungen des Krieges hatten die gesamte Goldschnittpoesie des 19. Jahrhunderts als harmlos, süßlich und verlogen entlarvt. In seiner Verbindung von Romantik und Verführung war das Loreley-Thema für den Lesegeschmack der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einigermaßen typisch. Doch um 1900 hatte sich das Frauenbild entscheidend verändert.<sup>59</sup> Man hat von einem Dualismus im Frauenbild der Jahrhundertwende gesprochen, der sich zwischen den komplementären Bildern der *femme fatale* und der *femme fragile* bzw. *femme enfant* bewegt.<sup>60</sup> Bei Wilde und bei Wedekind ist die Verführungsthematik schärfer und existentieller gefasst, die Synthese aus *femme fatale* und Kindfrau hat mehr Tiefendimension, entwickelt mehr erotische Aktivität und weist modernere, vor allem bedrohlichere Züge auf als die märchenhafte Sirene Loreley. Wahrscheinlich hätte Geibels Libretto am besten für eine Märchenoper in der Art von Lortzings „Undine“, Humperdincks „Königskinder“ oder Dvořaks „Rusalka“ getaugt. Aber gerade in dieser Richtung gab es keine ernsthaften Kompositionsansätze. Und so ist es vielleicht kein Zufall, dass nach dem Weltkrieg keine neuen Loreley-Opern entstanden sind.

---

<sup>59</sup> Dazu die Textsammlungen: Gerd Stein (Hg.): *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1985; *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*. Hg. von Thomas Rohde. Leipzig 2000; *Mythos Medea*. Hg. von Ludger Lütkehaus. Leipzig 2001. Vgl. auch Lilith, Lulu, Mona Lisa. *Frauenbilder um die Jahrhundertwende*. Hg. von Irmgard Roebeling. Pfaffenweiler 1989; Vera Zingsem: *Lilith. Adams erste Frau*. Leipzig 1999; Swantje Christow: *Der Lilith-Mythos in der Literatur. Der Wandel des Frauenbildes im literarischen Schaffen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Aachen 1998.

<sup>60</sup> Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart 1998, S. 111ff.

Bildanhang

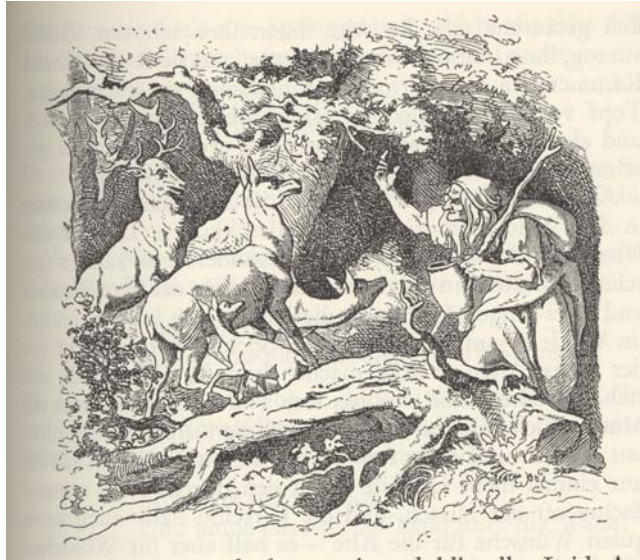


Abb. 1. Ludwig Richter: „Die Hexe und die Königskinder“



Abb. 2. Ludwig Richter: „Goldener“





Abb. 3. Ludwig Richter: „Der Müller und die Nixe“



Abb. 4. Adolf Ehrhardt: „Lurlei“ (1853)



Abb. 5. Jakob Felsing, Stich nach dem Gemälde von C.F. Sohn: „Loreley“ (1858)

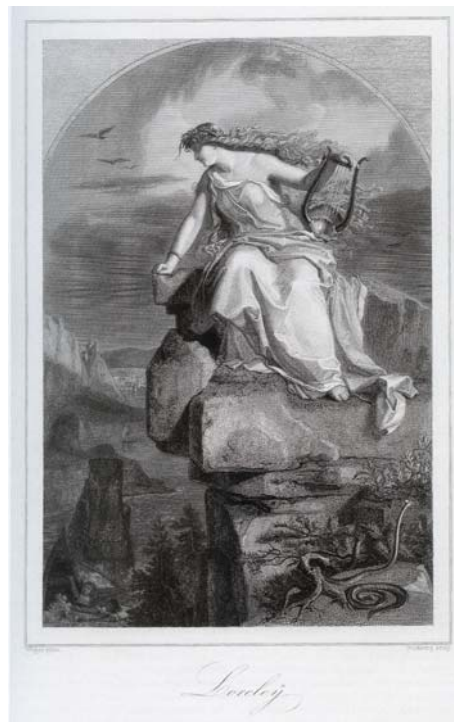


Abb. 6. Goldberg: „Loreley“, nach einem Gemälde von Wügen (1965)



Abb. 7. Max Bruch: „Die Loreley“. Klavierauszug 1863



Abb. 8. Alfredo Catalani: „Loreley“. Klavierauszug



Abb. 9. Szenenfoto aus der Koblenzer Inszenierung (1980)  
von Alfredo Catalanis Oper „Loreley“